

## **A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação**

Cristiana Nogueira<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Este artigo aborda questões sobre as relações entre o grafite e a sociedade. Um breve contexto histórico é apresentado para situar sua utilização dentro da História da Arte. A partir de autores como, por exemplo, Rosalind Krauss, Nelson Brissac, Giulio Carlo Argan, Michel Foucault, são apresentadas questões pertinentes ao uso do grafite e a reflexão sobre ele na sociedade contemporânea. Posteriormente, são discutidas as implicações que este tipo de manifestação artística ocasiona na sociedade e como a cidade se relaciona com ela. São apresentadas imagens, que suplementam a argumentação presente no texto, sendo todas de autoria própria e pertencentes à coleção pessoal da autora.

**Palavras-chaves:** grafite, sociedade contemporânea, arte contemporânea.

### **ABSTRACT**

This article discusses the relations between the graffiti and the society. A short historical context is presented to show its use in the Art History. Questions about graffiti and its repercussion on the contemporary society are presented through authors like Rosalind Krauss, Nelson Brissac, Giulio Carlo Argan and Michel Foucault. Finally, the consequences that this kind of art produces on the society and how the city relates with it are discussed either. The images that are presented belong to the author and complement the text.

**Keywords:** graffiti, contemporary society, contemporary art.

Desde a Antiguidade o ato de inscrever palavras e frases na parede pode ser associado a uma forma de protesto encontrada pelas pessoas com o intuito de se fazerem ouvir. Mas mesmo antes disso, podemos identificar outros exemplos, que não necessariamente estão relacionados com reclamações, mas sim como meios de expor idéias. Dentro deste contexto, podemos citar as pinturas e inscrições pré-históricas, as pinturas murais dos egípcios e mesmo os relevos magistrais do Palácio de Assurbanipal na Mesopotâmia. Ao falarmos de protesto podemos fazer associação com as relações de poder e podem-se incluir nesse caso as pinturas egípcias e os relevos mesopotâmicos no conjunto de obras que queremos enumerar. Assim, os relevos podem ser associados a uma afirmação de poder do rei vigente, através de cenas de batalhas, em que ele vence seu inimigo, geralmente apresentado em perspectiva hierárquica, ou mesmo, consegue matar leões quando assume a frente de batalha. Porém, o que realmente é importante neste artigo é o fato do homem sempre buscar a adoção desse tipo de suporte para se expressar.

Ao nos referirmos à palavra grafite, remetemo-nos imediatamente às pinturas que proliferam pelas ruas das cidades, principalmente nas metrópoles. No entanto, podemos entender que grafite não se restringe apenas a contemporaneidade. Pode-se considerar como uma forma de grafite tudo o que já foi citado (pinturas pré-históricas, relevos mesopotâmicos, afrescos egípcios), no entanto, a noção sócio-política intrínseca ao grafite, e que importa para

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais - UERJ

nós, vai surgir mesmo na Antigüidade Clássica, com exemplos principalmente em Roma, já que foram preservados em Pompéia. Neste momento temos o grafite como uma livre expressão de camadas menos favorecidas da população, que, teoricamente, não teriam acesso a uma educação formal.

O ato de escrever na parede alheia, pública, é uma característica primordial do grafite. Através dessa escrita pública e em local proibido, surge a rebeldia em relação à organização político-social imposta. As inscrições romanas eram, na maior parte das vezes, ligadas a descontentamentos com figuras públicas da sociedade, declarações de amor e ódio, anúncios ou mesmo poesias. Pedro Paulo Funari destaca em seu livro, ‘Cultura popular na antiguidade clássica’ que:

As intervenções nas paredes ou parietais, além de numerosíssimas, provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavadores. [...] Seu caráter público, por outro lado, confere às intervenções murais traços únicos no contexto da criação cultural popular. [...] Outra característica marcante do grafite reside na inevitabilidade da leitura pública das mensagens. (FUNARI, 1989, p.28-29)

Ainda através das colocações de Funari, só que do livro ‘Grécia e Roma’ ficamos sabendo que:

A grande massa da população romana, ainda que semi-analfabeta, também gostava e, mesmo que não se pudesse ter livros publicados, era possível escrever nas paredes. As paredes preservadas de Pompéia, [...] trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas. Há poesias, desenhos, recados, troca de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos [...]. A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de ‘erros’. (FUNARI, 2001, p.121)

A partir disso que foi exposto, é possível entender o grafite atual como quase uma continuidade deste início, se é que podemos chamar assim. A necessidade de se expressar, inerente ao ser humano, acontece independente de sua classe social e instrução. Isso ocorria não apenas através de textos escritos, mas também de pequenos desenhos que poderiam ser interpretados por qualquer pessoa. Essa inevitabilidade de que trata Funari pode ser associada diretamente a capacidade de comunicação que o grafite carrega: por não estar preso a uma página ou guardado dentro de algum local, o grafite denuncia através de sua mensagem a quem quer ou não vê-lo. Eles podem ser encontrados nas paredes de entrada das construções, perto de janelas e portas, para onde o olhar é direcionado em algum momento.

Segundo Celso Gitahy (1999, p.20), posteriormente na Idade Média, durante a Inquisição, padres pichavam a parede de conventos de outras ordens que não compactuavam com eles, assim como as inscrições que eram feitas nas paredes das casas de pessoas que se queria difamar. O momento crucial do ‘grafite moderno’ vai ocorrer em Paris no ano de 1968, com os inúmeros protestos estudantis, em que as palavras de ordem eram pichadas nos muros.

Aqui no Brasil não foi diferente, já que com a implantação da ditadura, uma das formas de protesto era através da escrita nas paredes, que depois diminuiu com o aumento da repressão por parte dos militares. Um dos exemplos foram as pichações ‘Abaixo a ditadura’ ou ‘Devolvam o Calabouço’ espalhadas pela cidade, assim como exemplos considerados enigmáticos quando surgiram ‘Celacanto provoca maremoto’ e ‘Cão fila km 22’, pois não faziam sentido a princípio para quem lesse.

É necessário fazer uma observação a respeito da diferença entre pichação e grafite. Muitos teóricos<sup>2</sup> costumam separar essas práticas da seguinte forma: grafite é algo mais elaborado, com o uso de diversas cores num mesmo desenho; pichação seria uma marca, assinatura, rabiscos feitos aleatoriamente, sem uma preocupação estética. Há inclusive certo preconceito por parte dos grafiteiros em relação aos pichadores, pois consideram esses últimos como ‘despreparados’, ‘selvagens’ por não se preocuparem com o senso estético. Neste artigo, consideraremos grafite e pichação a mesma coisa pelo fato de apresentarem características similares, princípios que convergem praticamente para um mesmo fim: ser visto, marcar presença.

Dentro deste panorama, o que vemos hoje em dia pelas ruas transita entre questões sócio-políticas não só de afirmação como também de protesto. Afirmação no sentido de consolidar aquele espaço como seu, como uma brecha no sistema, quase um espaço-entre, onde é possível penetrar momentaneamente e fazer alguma diferença, fazer algum sentido dentro da sociedade. Por ser efêmero por natureza, esse espaço-entre é mais fugidio, mais difícil de ser capturado, inclusive pelo outro (o espectador que receberá esta mensagem). Na verdade, a utilização destes espaços chega quase a ser dialética. Se o pichador precisa de um local para ser visto, teoricamente este espaço deveria ter certa durabilidade para que a mensagem fosse apreendida por um maior número de pessoas. Porém, percebe-se que isso não importa muito, pois o ato da pichação se repete indefinida e simultaneamente pela cidade, o que faz que a durabilidade da mensagem seja através da repetição. Não só o grafite é efêmero, mas também aquele espaço que surge e desaparece muito rapidamente também o é. Esses espaços funcionam como pequenos ‘*déjà vu*’, pois aparecem e desaparecem sem que sejam percebidos individualmente, mas sim numa totalidade, quer dizer, a percepção ocorre quando a memória falha e percebe um novo espaço como algo já visto anteriormente. (De alguma forma a repetição nos faz lembrar sempre da mesma mensagem). Essas pichações ou grafites

---

<sup>2</sup>Na conclusão de seu livro „Grafite, pichação & cia.“, Célia Maria Antonacci Ramos elabora um quadro comparativo muito esclarecedor sobre as principais diferenças ou mesmo semelhanças entre grafite, pichação e pseudografite.

seriam quase como os espaços-negativos<sup>3</sup>, que o artista Gordon Matta-Clark cria em alguns de seus trabalhos (Conical Intersect – Paris, 1975), que existem, mas não são notados, são criados num lapso de tempo e passam a existir momentaneamente, até derrubarem a casa. Ou mesmo os pedaços de 30 cm de terrenos intersticiais aos prédios comprados por 25 dólares, terrenos que ‘não existem’ (pois não são produtivos) mas estão lá (Fake States – New York, 1975).

Michel Foucault (2001, p.411-422), em seu ensaio ‘Outros espaços’ faz uma diferenciação entre os espaços que compõem uma sociedade. Entre as classificações ele categoriza o que chama de heterotopias. Para ele, as heterotopias são espaços existentes, concretos, diferentes das utopias, que são irreais. No entanto, as heterotopias ‘são lugares fora de todos os lugares’ (2001, p. 415). Ao enumerar os princípios que regem estes espaços heterotópicos, dois podem ser destacados: o fato de estes espaços estarem ligados com recortes de tempo, com a questão do passageiro e precário; e o fato de possuírem um sistema de abertura e fechamento, que os isola e os torna penetráveis. Esses dois aspectos são de extrema valia para pensar a questão do grafite. A escolha do local para que o grafite seja feito (locais proibidos ou abandonados) ou mesmo o tempo que este grafite permanece para a leitura do observador, são dois elementos que podemos associar com as características das heterotopias. Se o espaço também vai representar o discurso das relações de poder, pode-se dizer que quando o espaço escolhido é um prédio do governo, temos a questão do afrontamento contra o poder vigente vista de forma clara. Ou quando temos um grafite que foi feito pela manhã e que desaparece de noite, percebe-se que o caráter passageiro, precário, de uma quase impenetrabilidade, (pois a mensagem pode não ter ficado tempo suficiente no local para atingir seu alvo), se faz presente. O grafite vai ser este espaço-entre, que foi citado anteriormente, ou melhor, uma das heterotopias da cidade. Assim, ainda segundo o autor:

Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. [...] Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. (FOUCAULT, 2001, p.420-421).

É o caso da pessoa que irá pichar o prédio do governo e tentar realçar seu aspecto mais irreal perante a sociedade ou o que grafita um enorme desenho multicolor em um esgoto ou tapume de uma velha construção caindo aos pedaços e ressignifica aquele espaço.

---

<sup>3</sup>O espaço-negativo da cidade seria o subsolo, por analogia com o espaço-negativo criado por Matta-Clark. Porém, pode-se fazer relação do espaço-negativo e o não-lugar, que é o mais adequado em relação ao grafite.

Como é comum em obras/objetos de arte que possuem caráter efêmero, em alguns casos o grafite também se aproveita da fotografia como meio de prolongamento de sua existência. É interessante observar que assim como em Roma, os muros das atuais metrópoles tornam-se verdadeiros palimpsestos, pois são repintados regularmente para manter a aparência da cidade ou para dar espaço para outro grafite. Pinturas umas sobre as outras, tais como resquícios de momentos, acumulam-se. Essa memória impressa, sobreposta, remete-nos à idéia de história composta por indícios, da história por montagem, em fragmentos de Walter Benjamin. Em sua monumental obra ‘Passagens’, Benjamin recolheu pelas galerias em extinção de Paris restos da sobrevivência destes espaços. Assim, junta panfletos, anota frases dos letreiros, trechos de diálogos, para compor seu livro. Por analogia, tal qual Benjamin, podemos também recolher indícios pelas paredes, como por exemplo, a frase ‘Cadê a polícia nessas horas?’<sup>4</sup>, vista num bairro da zona norte do Rio de Janeiro, semanas depois de intensos conflitos entre polícia e traficantes. Essas frases grafitadas funcionam quase como os aforismos nietzschinianos ou mesmo como os reclames recolhidos por Benjamin. São os escombros que restam das largas mudanças na sociedade e que ficam para trás, acumulando-se.

O grafite também pode ser associado com as pequenas percepções, os insights surgidos nas cidades, como partículas que se acumulam e constituem um tecido que está no subconsciente (pequenas vivências/experiências), subconsciente este que possibilita o futuro utópico, como Ernst Bloch aborda em seu livro ‘Princípio esperança’. Pode-se pensar como as mensagens surgidas nestes espaços transitórios irão se acumular e formar este tecido, e, que apenas a repetição permitiria a criação desta utopia. (Ao passear pela cidade e observar que mensagens similares ocupam os muros, acabaríamos por entendê-las como um todo, como esta trama que proporciona a questão utópica de Bloch). Tanto Benjamin quanto Bloch pensam esses momentos, essas construções como a possibilidade de um futuro próximo, como uma utopia. O grafite vai buscar nesta utopia a afirmação de sua ação transgressora-política. Ao colocar sua voz no mundo, acredita-se que aquilo fará alguma diferença. E aí, podemos também refletir o quanto de aproximação há neste movimento e os Situacionistas. Segundo Michael Archer (2005, p.34) “[...] [o] movimento Situacionista, o qual, por meio do planejamento de eventos, buscava o *détournement*, a virada das condições sociais contra elas mesmas a fim de revelar seu verdadeiro caráter.”

---

<sup>4</sup> Verificar Imagem 1 ao final do texto.

É possível ver como o grafite está fortemente relacionado com questões além de simples caos urbano ou mesmo de caráter decorativo que alguns desenhos assumem. Pela efemeridade, pela necessidade de arrumar uma forma de protesto e também por acreditar que aquilo irá afetar a sociedade, ele se assemelha muito ao modo de ação situacionista. Percebe-se como o grafite também se aproxima deste movimento proposto por Bataille a partir da discussão do conceito de informe presente em seu ‘Dicionário Crítico’, e que é muito semelhante ao *détournement*, como é exposto por Rosalind Krauss:

Ao substituir a idéia de um dicionário doador de tarefas pela de um dicionário doador de sentido, Bataille anuncia o teor agressivo e dinâmico de seu pensamento e o separa, assim, daquela atitude de espera passiva da chegada do acaso defendida por Breton. (KRAUSS, 2003, p.178)

Os grafiteiros não esperam que eles sejam inseridos e ouvidos pela sociedade. Inserem-se e através da própria estrutura da sociedade/cidade, da qual se aproveitam, fazem seus protestos serem ouvidos. Eles reverterem a situação como os Situacionistas pregam. Eles criam seus próprios códigos para subverter os códigos vigentes na sociedade. Assim, promovem sua ação política através dos desenhos ou frases pintados nas paredes.

Por outro lado, pode-se pensar o grafite como uma forma de monumento, partindo-se do conceito elaborado por Robert Smithson (1979, p.68-74). Monumento que carrega a destruição dentro da cidade, que é uma paisagem que tende a ser uma ruína<sup>5</sup> antes mesmo de a obra ser construída. A partir de seu texto de ‘*A tour of the monuments of Passaic*’, podemos pensar o grafite seguindo esta idéia. Ao lembrarmos das inúmeras inscrições que ocorrem em locais inóspitos, tais como esgotos, terrenos baldios, casas e prédios abandonados ou mesmo tapumes que cercam alguma obra. O passeio proposto por Smithson acontece justamente em um lugar que não é nada, que não seria de forma alguma um local apropriado para passeio. Ele é um não-lugar. É um espaço abandonado, vazio de sentido para aquela sociedade, quer dizer, ele tem o sentido de não-ser, ele deixou de fazer sentido, pois perdeu sua função produtiva. De alguma forma, é comum vermos a ocorrência de grafites nestes lugares, quase como uma reafirmação de que aquele lugar realmente não pertence mais àquela sociedade produtiva. Robert Smithson vai categorizar como monumentos os restos de prédios que nem chegaram a ser concluídos ou mesmo pontes que deixaram de cumprir sua função (unir um local a outro) por estarem destruídas. Ele eleva os locais aos quais estes resquícios pertencem a pontos de interesse turísticos e fotografa-os, como se possuíssem caráter estético, assim como as paisagens fotografadas nas viagens. Se

---

<sup>5</sup> Mas não uma ruína romântica, aparentemente aprazível.

entendermos o grafite dentro do conceito de monumento de Smithson, ele torna-se uma forma de reafirmação daquele local, ele recategoriza o local e, com isso, acaba por aumentar a visibilidade sobre ele.

Nelson Brissac (2002, p.23), no livro *Arte/Cidade* situa o trabalho de Smithson como ‘uma paisagem entrópica’. Assim, se pensarmos o grafite que aparece e desaparece por si só nas paredes das cidades, podemos também fazer uma analogia com esta expressão, já que as pinturas e inscrições são feitas e deixadas *para* a cidade. A cidade as absorve de diversas formas, inclusive deixando-as tornarem-se ruínas. É interessante analisar isso, principalmente, a partir de uma frase do Argan (1995, p.228) em que ele classifica a “[...] cidade como espaço visual”. A cidade passa a ser a tela não só para protestos, mas para qualquer manifestação visual. Logo adiante ele complementa:

Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso com as mudanças em andamento, olhará pelas frestas de um tapume para ver o que estão fazendo do outro lado; imagina e, portanto, de certa forma projeta, que aquele velho casebre será substituído por um edifício decente, que aquela rua demasiado estreita será alargada, que o trânsito será mais disciplinado ou até mesmo proibido naquele determinado ponto da cidade; lembra-se de como era aquela rua quando, menino, a percorria para ir à escola ou quando, mais tarde, por ela passeava com a namorada; ou o famoso incêndio, o crime de que falaram todos os jornais, etc. [...] Como o espaço da pintura de Pollock, o espaço da cidade interior tem um ritmo de fundo constante, mas é infinitamente variado, muda de figura e de tom do dia para a noite, da manhã para a tarde – o espaço da rua que percorremos de manhã para ir trabalhar é diferente do espaço da mesma rua percorrida à tarde. (ARGAN, 1995, p. 232-233)

Apesar do que foi dito acima por Argan, muitas vezes nossa percepção em relação ao grafite pode ser um pouco diferente. Não percebemos estas mudanças nos grafites e seus locais de aparição por acharmos que é um tipo de vandalismo, de sujeira, que degrada a cidade e não acrescenta muito à sociedade como um todo. No entanto, acredita-se que o grafite seja parte integrante da paisagem urbana. Como foi dito logo no início deste texto, desde quando o homem passou a se organizar em grupos, o grafite existe como forma de expressão. Se ainda considerarmos grande parte da arte antiga como uma espécie<sup>6</sup> de grafite (os relevos e pinturas murais dos homens pré-históricos e dos egípcios e mesopotâmicos), teremos a legitimação de que uma parte considerável da arte é composta por grafite.

Para Nelson Brissac (1996, p.179), essa não-percepção ocorre a partir do momento em que não há um deslocamento físico do espectador em relação ao que é percebido. Ele propõe que: “O pitoresco pressupõe um caminhante, alguém que constrói sua

---

<sup>6</sup> No entanto, o caráter dentro da sociedade é totalmente diverso do que é abordado aqui.

percepção a partir do movimento, não do olhar. O espaço não é apreendido oticamente, mas de modo físico. Em vez do dispositivo ótico, uma visão peripatética.” Sendo assim, para assimilarmos a cidade e, conseqüentemente, os grafites, é necessário vivenciarmos ambos através da caminhada, por exemplo. Como na maior parte do tempo andamos em carros, ônibus, metrô, não temos como ‘vermos’ estes grafites. Além disso, nosso olhar também é dificultado pela grande quantidade de apelo visual que uma cidade proporciona. São inúmeros outdoors, letreiros de lojas, propagandas do tipo lambe-lambe, que nos distraem e desviam nossa atenção. Brissac continua sua conceituação da não-percepção em outro parágrafo em que ele ressalta que:

A metrópole é o paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas. Olhos que não vêem. (BRISSAC, 1996, p.175)

Já que é tão complicado perceber estas pinturas/inscrições, por que elas incomodam tanto? Não falamos aqui do aspecto legal ou ilegal do ato da pichação em si, mas sim da capacidade que o grafite tem de incomodar seja pela poluição visual seja pelo o que ele transmite como mensagem. Para Rosalind Krauss (1993, p.259), o grafite carrega em seu aspecto formal a violação, uma transgressão de um espaço que não é do grafiteiro, uma profanação de um campo originariamente consagrado para outro propósito, a aniquilação deste propósito através do ato de sujar, borrar, sulcar. O grafiteiro deixa uma marca, um signo estruturado entre conceito e expressão. Além disso, o grafite carrega uma materialidade inerente: a tinta, o traço, a mancha, a reentrância. Ele é um índice. Rosalind Krauss também diz que o momento do grafite que permanece é como uma pista, pois o que resta não pertence mais ao presente, mas sim ao futuro, e faz uma relação com o conceito de *différance* de Jacques Derrida, como se fosse uma fissura de tempo, uma disjunção. Essa fissura, disjunção, seria um espaço-entre<sup>7</sup>, se pudermos denominar assim, uma cadeia infinita de significantes, já que o significado representaria o fim, a origem no pensamento de Derrida. Assim, o significante perderia o sentido e passaria a ser um rastro. Este rastro é a *différance*. “The pure (trace) is *différance*.” (KRAUSS, 1993, p.260)

A partir de alguns exemplos poderemos perceber como o que foi dito neste texto transparece nas formas, escritos e também nos locais escolhidos para se deixar a marca. Na imagem 1 observa-se não só o questionamento que induz à reflexão mas também a escolha

---

<sup>7</sup>Assim como foi dito anteriormente, o espaço-entre pode ser considerado aqui também como um lapso, um momento fugidio.



do local. Esta pichação fica em um prédio nas cercanias do viaduto, sentido Centro-Lagoa do Elevado Paulo de Frontin. Além da frase, podem-se perceber espécies de garatujas nomeadas ‘tags’ pelos pichadores, que funcionam como demarcação de local, demonstrando o risco corrido por quem escreveu. (Quanto mais alto o prédio ou mais perigoso, mais mérito ele terá). Outro exemplo semelhante é o da imagem 2, em que a pichação encontra-se no viaduto da Linha Vermelha, nas redondezas de São Cristóvão. Neste caso, a frase de efeito provoca antes uma associação ao ato perigoso praticado pelo ‘writer’ do que uma reflexão mais profunda, voltada para a questão da cidade tal como o primeiro exemplo.

Na imagem 3, podemos ver como a indignação com a situação da sociedade está explicitada. A imagem se localiza em Vila Isabel, bairro da Zona Norte, próximo ao Morro dos Macacos, local de recorrentes tiroteios entre policiais e traficantes. Quase como um ato de causa e efeito, esta pichação demonstra uma forma de diálogo entre as minorias e a sociedade, mesmo que seu efeito seja ínfimo. Outro exemplo seguindo a mesma linha está na foto seguinte, imagem 4, em que, novamente, cobra-se uma postura da polícia, ambas ocasionadas pela violência.

Ao mudarmos de enfoque, podemos perceber certo humor nas inscrições selecionadas. Na imagem 5 temos justamente o tapume que cerca a casa recém demolida com uma inscrição sobre as necessidades imediatas deste grafiteiro, o que remete automaticamente aos grafites de caráter sexual encontrados em Pompéia, com alusões aos membros sexuais ou mesmo à performance de certas prostitutas. Outro exemplo seria a próxima imagem encontrada nas cercanias da UERJ, que apresenta um ‘diálogo’ entre grafiteiros. Lembram também as pichações feitas em banheiros públicos<sup>8</sup>, extremamente difundidas, em que há verdadeiras „conversas“ entre freqüentadores locais.

Um exemplo de afirmação política pode ser visto na imagem 7. A imposição do tráfico sob a população local se dá através de mensagens indiretas, já que o local (uma rua tranquila do bairro Grajaú) aparentemente está distante dos principais locais de atuação dos traficantes. Se antes vimos como instrumento de protesto, agora a afirmação de poder é clara.

Assim como Gilles Deleuze (1988, p.99) diz que o poder relaciona as coisas, e a relação de forças atualiza as instituições, percebe-se através desses exemplos que, de alguma

---

<sup>8</sup>Sobre este assunto, consultar as seguintes fontes: FEREM, Mark. *Bathroom graffiti*. Mark Batty Publisher: New York, 2006. ; TEIXEIRA, Renata Plaza. *Sob a proteção da Vênus Cloacina: diferenças sexuais e interculturais em grafites de banheiro*. 2004. 281f. Tese. (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. e COUY, Venus Brasileira. *Mural dos nomes impróprios*. 7Letras: Rio de Janeiro, 2006.

forma, mesmo sendo ou não um modismo passageiro, o grafite chegou até as instituições de arte ditas ‘conservadoras’, tais como museus. Na verdade, pode-se falar de um boom no mercado de arte na década de 80, em que Basquiat e Keith Haring são os melhores exemplos de artistas-grafiteiros que despontaram para fama, o que demonstra não ser nenhuma novidade grafite dentro de instituições de arte. Atualmente no Brasil, ocorre uma valorização da chamada ‘arte de rua’, que se dá principalmente através do grafite. Ao pegar a cidade do Rio de Janeiro como exemplo, temos várias exposições ocorridas em pouco tempo, como uma exposição no Centro Cultural da Caixa em 2007, com grafiteiros de várias partes do mundo. Também houve a inauguração de uma galeria exclusiva para grafite na Lapa/Glória por volta do fim do ano de 2006. Em 2006, a galeria Movimento, no Shopping Cassino Atlântico, abriu para expor grafites. Também ocorreu no CCBB em 2009 uma individual com a dupla de artistas ‘Os gêmeos’. A questão que fica é até que ponto a penetração do grafite nestes meios pode ser considerada ainda carregada de todos os aspectos sociais e políticos discutidos neste texto. Ao criar espaço dentro das instituições ele perde o caráter de não-lugar e passa a ser o que exatamente? Que tipo de questões afirmativas pode estar por trás de figuras multicoloridas em galerias brancas?



Imagem 01



Imagem 02

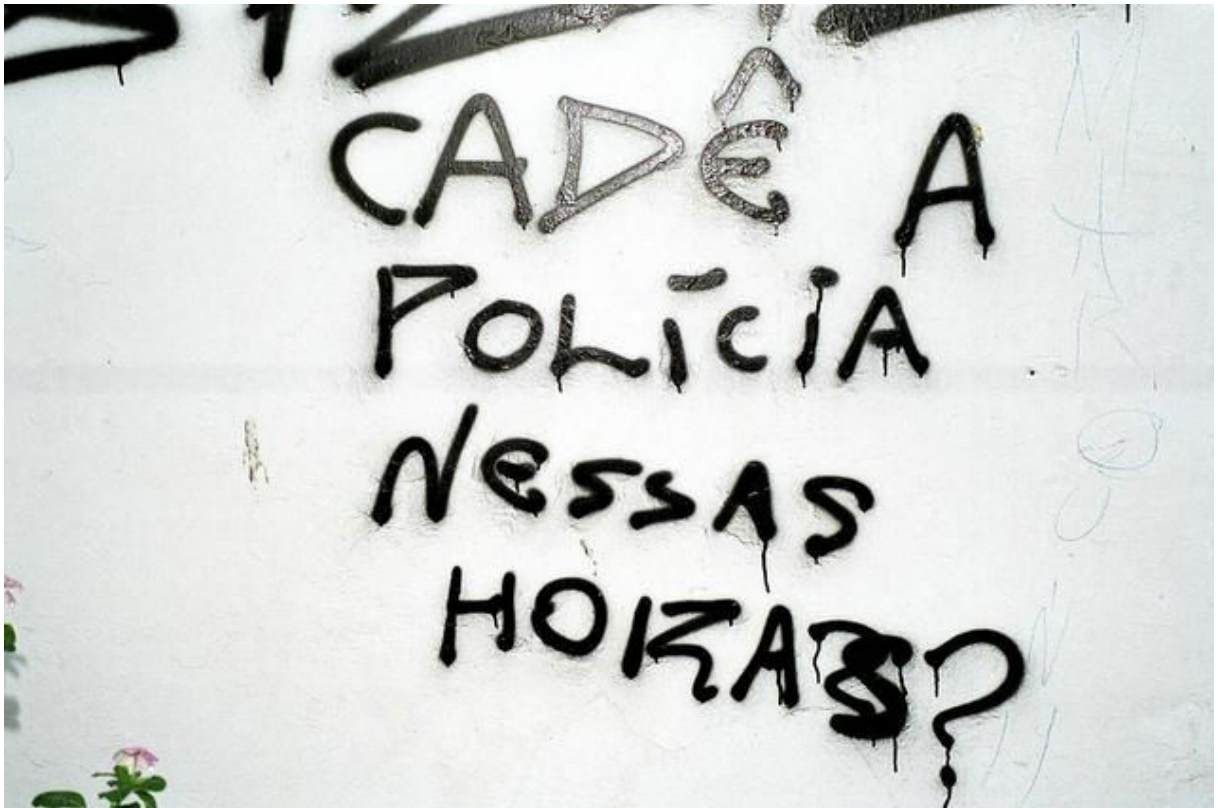


Imagem 03



Imagem 04





Imagem 05



Imagem 06



Imagem 7

### Bibliografia

- ANTONACCI, Célia Maria. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. vol. 1. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DELEUZE, G. *As estratégias ou o não-estratificado: o pensamento do lado de fora (poder)* In: Foucault. São. Paulo: Brasiliense, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: Ditos & Escritos III. Estética: Literatura, pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FUNARI, P.P.A. *Cultura popular na antigüidade clássica*. São Paulo: Editora Contexto, 1989.
- FUNARI, P.P.A. *Grécia e Roma*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 1996.

WISNIK, Guilherme. *O 'informe' a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas*. Manuscrito.

SMITHSON, Robert. *A tour of the monuments of Passaic*. In: The Writings of Robert Smithson. Nova York: New York University Press, 1979.